

Humour noir pour « les enfants maigres et jaunes »

Joël JULY, Aix Marseille Université

CIELAM, EA 4235

C'est évidemment dans *Un barrage contre le Pacifique* que le lecteur prendra connaissance de ce motif permanent dans l'œuvre de Marguerite Duras. C'est aussi là qu'il assistera aux développements les plus importants du thème : l'évocation des enfants de la plaine de Kam s'étale dans trois chapitres distincts comme un leitmotiv symbolique de la misère indochinoise (section 1 de la première partie, section 6 de la première partie, section 19 de la deuxième partie). Il participe avec force à la (volte)face engagée de ce roman anticolonial, celle dont Duras soupçonnait qu'elle avait anéanti ses chances dans la course au prix Goncourt 1950. Mais des résurgences ultérieures dans *L'Eden Cinéma*, version théâtrale d'*Un barrage...*, dans le recueil de textes *Outside*, ou dans l'autobiographie *L'Amant* prouvent la nature obsessionnelle de cette image, ou plutôt de ces images, comme des photos souvenirs : enfants dans les barques ou les jonques, enfants sur les buffles, nourrissons dans des paniers, enfants se baignant dans le lac, enfants dormant sur le plancher des paillotes, enfants courant sur la piste, enfants accroupis au bord des marigots, enfants juchés sur les manguiers. André Petitjean parle de « portraits-flash » pour présenter le personnage « au travers d'une allure, d'une posture, d'un mouvement, d'un geste ou d'un propos »¹. En revenant ainsi de manière synthétique et stylisée dans *L'Eden Cinéma* notamment, la description, éclatée dans *Un barrage...*, des enfants de la plaine prouve qu'elle dépasse le cadre essentiellement polémique dans lequel on croyait pouvoir la ranger². Par rapport au « Cahier beige » dont la rédaction précède de quelques années celle d'*Un barrage...*, nous constatons une réutilisation très fidèle et néanmoins très étudiée du matériau. Voyons par exemple les premières lignes consacrées aux enfants de la plaine dans les *Cahiers de la guerre* :

« Il y avait beaucoup d'enfants dans la plaine. Ils se tenaient perchés sur les buffles. Ils pêchaient aux bords des marigots. Dans la rivière, il y en avait toujours des quantités qui jouaient. Quand les barques descendaient le lac, on en voyait aussi sur les barques. »³

¹ Petitjean André, « Le portrait chez Marguerite Duras : de la poétique à l'idiolecte », André Petitjean (dir.), *Questions de style, Pratiques*, n° 135-136, Metz, décembre 2007, p. 159.

² « C'est une vieille femme qui fait des discours, elle invente une dialectique personnelle, il se trouve que cette dialectique, du fait qu'elle est opprimée et dans un pays colonial rejoint une dialectique révolutionnaire. » *Les parleuses*, entretien avec Xavier Gauthier, Paris, éd. de Minuit, 1974, p. 36.

³ Duras Marguerite, *Cahiers de la guerre*, Paris, POL/Imec, 2006, « Cahier beige » [1946-1949], p. 246.

Cette présentation revient avec expansion dans *Un barrage...*, elle s'insère dans une évocation des habitudes de la mère à l'égard de la flore :

« Quand ce n'était pas aux plantes, c'était aux enfants que la mère s'intéressait. Il y avait beaucoup d'enfants dans la plaine. C'était une sorte de calamité. Il y en avait partout, perchés sur les arbres, sur les barrières, sur les buffles, qui rêvaient, ou accroupis au bord des marigots, qui pêchaient, ou vautrés dans la vase à la recherche des crabes nains des rizières. Dans la rivière aussi on en trouvait qui pataugeaient, jouaient ou nageaient. Et à la pointe des jonques qui descendaient vers la grande mer, vers les îles vertes du Pacifique, il y en avait aussi qui souriaient, ravis, enfermés jusqu'au cou dans de grands paniers d'osier, qui souriaient mieux que personne n'a jamais souri au monde. »⁴

Le stylisticien remarquerait dans cette rallonge la recrudescence des présentatifs qui permettent un effet anaphorique et dégagent des subordonnées relatives qui, en réseau, multiplient les activités des enfants et intensifient leur surnombre. Plus loin, Duras décrit la relation de ces enfants avec leur mère et on assiste à la même scène d'alimentation, où la mère prémâche le riz pour son nourrisson. Dans les *Cahiers de la guerre* :

« [...] et la mère, aux heures des repas, mâchait le riz et de bouche à bouche gavait l'enfant de la pâte de riz mâché. Et lorsque ceci se passait devant un Occidental, l'Occidental détournait la tête de dégoût, et la mère riait car depuis mille ans qu'on faisait ça dans la plaine, le dégoût n'avait pas cours. »⁵

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la scène est reprise à l'identique et seuls quelques éléments varient comme la suppression du lexème « occidental », le passage au pluriel, le recours discursif à une question rhétorique :

« [...] ne les reprenant que pour les nourrir, leur donner, de bouche à bouche, le riz préalablement mâché par elle. Lorsqu'elle le faisait par hasard devant un blanc, le blanc détournait la tête de dégoût. Les mères en riaient. Qu'est-ce que ces dégoûts-là pouvaient bien représenter dans la plaine ? Il y avait mille ans que c'était comme ça qu'on faisait pour nourrir les enfants. »⁶

Mais donc, d'un seul texte support dans les *Cahiers de la guerre*, la narratrice passe dans *Un barrage...* à trois textes disséminés. Le premier (I, 1) se contente d'une brève évocation qui concerne surtout la méfiance des enfants vis-à-vis des fauves et la démythifie à l'égard du danger principal qui guette en fait les enfants indochinois, c'est-à-dire la famine. Le deuxième (I, 6) intervient comme une analepse entre deux phrases du dialogue de Suzanne et de M. Jo à propos de la mère. C'est cet extrait-là qui reprend l'essentiel du brouillon que représente le « Cahier beige ». Le troisième passage, plus tardif dans le roman (II, 19) montre des scènes inédites, celle des funérailles expéditives et celle du goût des enfants pour jouer sur

⁴ Duras Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Folioplus classiques », p. 92.

⁵ *Cahiers de la guerre*, p. 247.

⁶ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 93.

et avec la piste. A ces trois évocations, nous pourrions ajouter un paragraphe de la section 8 (fin de la première partie) qui concerne davantage les enfants de la forêt mais laisse encore apparaître les mêmes images : enfants courant et criant autour de Suzanne et Joseph, immédiatement suivis de la mort inexorable à laquelle ils sont destinés : « Il en mourait tellement dans ces villages infestés de paludisme [...] »⁷. Ainsi à une ébauche à valeur documentaire fait suite dans *Un barrage...* une pleine exploitation du thème : si les mêmes motifs s'y retrouvent, ils sont en 1950, pour cette œuvre fictionnelle, considérablement complétés et amplifiés. De ces enfants indochinois, nous retrouvons les rires, les cris et leur indéfectible abondance. Pourtant, dès le « Cahier beige », le souvenir colonial est hanté par l'hécatombe infantile ; un détail qui ne reviendra plus dans les œuvres suivantes est celui des mères comptant leur progéniture sur leurs doigts :

« Quand on demandait à une femme combien elle avait eu d'enfants, elle comptait sur ses doigts les enfants morts et ceux qui étaient vivants, il y en avait chaque fois beaucoup plus de morts que de vivants. »⁸

Car plus qu'à leur mode de vie, c'est à leur mort que Duras s'intéresse dans tous ces textes⁹. Dans *L'Eden Cinéma*, pour convaincre les paysans de construire des barrages, la mère évoque le salut des enfants au conditionnel : « Les enfants ne mourraient plus. Ni de faim. Ni non plus du choléra. On aurait des médecins. Des institutrices comme jeune, elle, elle avait été. »¹⁰ mais « les barrages n'étaient pas assez solides » et « les enfants ont donc continué à mourir. »¹¹ Dire que la mort des enfants de la plaine est fatale, c'est une évidence. Il faut aller au-delà et voir que le souvenir qu'en garde Duras est celui d'enfants voués à la mort, ce qui oriente toutes les descriptions qu'elle fait d'eux, loin d'un enthousiasme exotique, vers un registre profondément pathétique. Elle met en effet en étroite relation leur vie et leur mort comme si la frontière entre ces deux états n'existaient pas. La mère compte sur la même main les enfants morts ou encore vivants. Dans une réplique de *L'Eden Cinéma*, Suzanne offre par un jeu d'ellipses les adjectifs *vivants* et *morts* dans une absolue symétrie comme s'il était impossible d'accorder de l'importance à cette transformation physique.¹² Et dans le troisième passage d'*Un barrage...*, le deuil tronqué des mères par la menace des poux rend encore plus insupportable cette injuste mort à la fleur de l'âge : il leur est effectivement impossible de

⁷ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 128.

⁸ *Cahiers de la guerre*, p. 248

⁹ Nous n'ignorons pas tout le travail de Danielle Bajomée sur le désespoir chez Duras mais notre interprétation cherche, pour ces textes-ci, une autre piste (cf. Bajomée Danielle, *Duras ou la douleur*, De Boeck, 1989, rééd. 1999, éd. Duculot).

¹⁰ Duras Marguerite, *L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France [1977], coll. Folio, 1986, p. 26.

¹¹ *Op. cit.*, p. 27.

¹² *Op. cit.*, p. 80.

prendre conscience de ce décès avec un aussi bref temps de recueillement, impossible de « faire leur deuil » :

« Ils mouraient avec leurs poux dans les cheveux et dès qu'ils étaient morts le père disait, c'est bien connu, les poux quittent les enfants morts, il faut l'enterrer tout de suite sans ça on va être envahi, et la mère, attends que je le regarde, et le père, que deviendrons-nous si les poux se mettent dans la paillote de la case ? Et il prenait l'enfant mort et l'enterrait encore chaud, dans la boue, sous la case. »¹³

Le discours direct libre, inséré sans marques typographiques dans le récit, ingénieusement distillé, met de la banalité dans la conversation parentale. L'imparfait itératif suggère la multiplication de cette scène sinistre. De fait, enterrés à même la boue, enfants vivants et enfants morts restent dans le même espace, confondus.

Jamais individualisés d'ailleurs, à l'exception de la fille de la mendiante, les enfants de la plaine pourraient passer pour des figurants négligeables, des touches de couleur locale, si, au moment de les évoquer, le style durassien ne subissait de considérables transformations. Plus classique, plus ample, plus littéraire, la langue de Duras, en nette opposition avec les familiarités dialogales du drame familial, prend pour les enfants la rigueur d'une architecture logique et la poésie d'une prose académique. L'isolexisme *mourir* aux pages 94-95 sert de point de repère, de refrain anaphorique et d'ossature à ce texte démonstratif. Le niveau de langue devient tout à coup très soutenu, les phrases s'allongent, se chargent de subordination consécutive. Plus loin il y aura un subjonctif imparfait, signe ostensible du « bien écrire » (« mais qu'elle montât plus ou moins loin »¹⁴), un conditionnel passé deuxième forme (« la plaine en eût été »¹⁵), une inversion du sujet traditionnelle derrière la locution adverbiale (« peut-être les aurait-on exposés »¹⁶), la tournure littéraire « faute de pouvoir les nourrir »¹⁷. Un signe troublant de la construction des trois passages d'*Un barrage...* consacrés aux enfants de la plaine, ce serait leur clausule sur le motif récurrent des « bouches ouvertes » :

« [...] mais la plaine était tellement misérable qu'elle n'avait guère d'autres richesses que ses enfants aux bouches roses toujours ouvertes sur leur faim. »¹⁸

« Et les bouches roses des enfants étaient toujours des bouches en plus, ouvertes sur leur faim. »¹⁹

« Il y en a trop. Trop de bouches ouvertes sur leur faim, criantes, réclamantes, avides de tout. »²⁰

¹³ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 265.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 95.

²⁰ *Op. cit.*, p. 266.

Formule et image obsédantes qui renvoient certainement à l'expression figée « mourir – ou crever – la bouche ouverte ». La description, rare dans le roman, se couvre ici d'un matériau exotique, paradoxalement peu exploité par ailleurs dans ce roman extrême-oriental. Aux enfants sont associés par des analogies plus ou moins explicites : les buffles, les singes²¹, les oiseaux²², les sauterelles²³, les chiens. A côté de ces animaux sympathiques, les vers, les poux et les tigres font figure d'opposants.

A chaque évocation, tout semble donc se mettre en place pour créer le pathétique et servir la dénonciation. On pourrait encore citer un poème rédigé au moment du travail d'adaptation radiophonique d'*Un barrage...* avec Geneviève Serreau (1960) et que Laure Adler déniche aux archives de l'IMEC : « Riz de misère / Soleil de fer / Mes enfants affamés / La faim, le paludisme / Ô plaine de mon pays / si glorieuses d'enfants / Morts de faim »²⁴

Pourtant est-il si sûr que la comparaison avec les sauterelles, les chiens ou les singes soit tout à fait à l'avantage d'un portrait mélioratif et compatissant ? En fait, au lieu d'exprimer sa surprise et sa colère face à la mortalité infantile, le narrateur adopte étrangement un point de vue fataliste et presque conciliant. Dès le « Cahier beige », Duras a déjà l'idée de cette formulation provocante et terrifiante : « Et il fallait bien qu'il en meure ». Or si nous regardons le passage de près, il se limite dans le « Cahier beige » à trois phrases :

*« Il fallait bien qu'il en meure. La plaine ne donnait que sa quantité de riz et de poisson et de [illis.]. A supposer que les enfants ne seraient plus morts, les enfants seraient devenus comme un poison, la plaine aurait été envahie par les enfants comme par les sauterelles, et peut-être qu'on aurait été obligé de les tuer. »*²⁵

Or dans *Un barrage...*, il correspond à tout le dernier paragraphe, soit près de vingt lignes. La mort y est ridiculisée ou plutôt absurdement dramatisée à travers les solutions imaginées par le narrateur durassien :

*« Car si pendant quelques années seulement, les enfants de la plaine avaient cessé de mourir, la plaine en eût été à ce point infestée que sans doute, faute de pouvoir les nourrir, on les aurait donné aux chiens, ou peut-être les aurait-on exposés aux abords de la forêt, mais même alors, qui sait, les tigres eux-mêmes auraient peut-être fini par ne plus en vouloir. »*²⁶

Toute en nuances hypothétiques, cette longue période, très littéraire, rebondit sur les modalités épistémiques du doute. Et nous avons par ailleurs signalé combien « toute l'œuvre de Duras est plongée dans un doute, une remise en question systématique des savoirs et des

²¹ *L'Eden Cinéma*, p. 28.

²² *Un barrage contre le Pacifique*, p. 128.

²³ *Cahiers de la guerre*, p. 248.

²⁴ Adler Laure, *Marguerite Duras*, Paris, éd. Gallimard [1998], coll. Folio, 2001, p. 95-96.

²⁵ *Cahiers de la guerre*, p. 248. Le mot illisible pourrait être le mot « mangue » selon une confrontation de ce rythme ternaire avec celui du texte d'*Un barrage...* (p. 95).

²⁶ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 95.

perceptions des narrateurs »²⁷ qu'ils fussent homodiégétiques ou hétérodiégétiques. Mais alors que cette incertitude affecte d'ordinaire la perception des personnages et permet, à réception, une féconde ambiguïté psychologique, ici, appliquées à de très hasardeuses pratiques mortifères, relayées par un *on* aussi opaque qu'immoral, les prospections démographiques de Duras sortent du cadre du probable. C'est la « subjectivité inconvenante »²⁸ qu'évoque Jean Cléder et par laquelle Duras sort de l'humaine humanité pour construire un vide emphatique. L'empathie est donc atténuée par cette mise à distance déraisonnable. La surcharge de modalisateurs (« sans doute », « peut-être », « qui sait », « peut-être ») était-elle nécessaire quand les solutions avancées par le narrateur semblaient absurdes et amORALES ? Sauf à y voir une allégeance au relativisme culturel (que la présence du *on* incluant le narrateur contredit), le rassasiement des tigres comme impossible issue nous choque, même s'il permet de laisser dans le sous-entendu complice l'ultime solution qui serait l'infanticide²⁹ : solution, elle, clairement énoncée dans le « Cahier beige » et finalement retranchée.

Ainsi du brouillon à la version définitive d'*Un barrage...*, Duras avec une froide ironie qui tranche sur le lyrisme ambiant amplifie considérablement sa démonstration, jusqu'à l'excès, jouant avec le lecteur qu'elle veut choquer et amener de lui-même à l'idée d'infanticide programmé. Heureusement, semble nous rassurer Duras, il y a la misère et les mangues ! Il s'agit en quelque sorte de remercier le Ciel qu'il meure banalement (et sans intervention humaine) des enfants en grand nombre et elle envisage donc, sur le mode d'un doute feint, les mesures à prendre au cas où les endémies naturelles ne viendraient pas réguler la surpopulation.

L'ironie est encore manifeste dans les dernières lignes de la troisième évocation des enfants de la plaine, en bout de roman. Les colons qui ne s'arrêtent pas lorsqu'ils écrasent un animal daignent « à partir d'un enfant [perdre] un peu de temps sur leur horaire » ; une ironie différente et plus voyante, comme mention de propos décalés et inadéquats :

« Les enfants gênaient la circulation de leurs automobiles [aux blancs], détérioraient les ponts, désempierraient les routes et créaient même des problèmes de conscience. Il en meurt trop, disaient les blancs, oui. Mais il en mourra toujours. Il y en a trop. »³⁰

²⁷ July Joël, « Credo », Ridha Bourkhis (dir.), *La Phrase littéraire*, Louvain la Neuve, éd. Bruylant-Académia, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 164.

²⁸ Cléder Jean, « Enquête sur une (première) personne », Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Duras*, Rennes, éd. PUR, coll. « Didact », 2005, p. 255.

²⁹ On connaît la prise de position clairement énoncée et du reste longuement justifiée de Duras sur l'infanticide : justifiée à la fois par son expérience personnelle et sa relation filiale, justifiée encore d'un point de vue anthropologique.

³⁰ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 266.

De l'humour noir, sans contredit, pour évoquer ces enfants de la plaine de Kam dont le sort fatal et dérisoire semble une astuce de Duras. La réaction d'écœurement du lecteur, lui-même en quelque sorte cible de l'ironie, en tant que blanc et en tant que disciple servile du narrateur, vient justement moins des hyperboles que de cette prise de position indéfendable du narrateur qui semble donner raison à la misère, et nous force par son raisonnement logique à le suivre dans l'extrémisme absurde de ses hypothèses.

Mais derrière la stratégie narrative, n'y a-t-il pas aussi en 1943 (premières pages des *Cahiers de la guerre*) comme en 1950 (*Un barrage contre le Pacifique*), comme en 1977 (*L'Éden Cinéma*), l'impossibilité d'imaginer en France, de la France, si loin géographiquement de l'Indochine et de son temps révolu, les enfants de la plaine autrement que morts ?

Nous assistons dans *L'Amant* à cette scène bizarre où la triade familiale du *Barrage*... revient au bungalow, sur la vérandah (avec un *h*) :

« Mon petit frère et moi on est près d'elle sur la vérandah face à la forêt. On est trop grands maintenant. On ne se baigne plus dans le lac, on ne va plus chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures, on ne va plus ni dans la forêt ni dans les villages des poivrières. Tout a grandi autour de nous. Il n'y a plus d'enfants ni sur les buffles ni ailleurs. On est atteint d'étrangeté nous aussi et la même lenteur que celle qui a gagné ma mère nous a gagnés nous aussi. »³¹

Ce que d'autres expliqueraient par une conséquence de la maturité, Duras le fait résulter d'une contagion de l'inertie maternelle, ou peut-être d'une francisation de la fratrie. Devenue étrangère à la concession, Marguerite Donnadiou n'y voit plus les mêmes images. Sans son regard adolescent et celui du frère Paul, la plaine s'est dépeuplée. *L'Éden Cinéma* offre la même scène étrange où Suzanne envisage par anticipation la réaction de la mère le jour où elle sera partie de la plaine avec Joseph. C'est un réveil de sieste :

« Sans prévenir. Pendant la sieste : elle dort comme une masse : on part. Elle se réveille. Elle hurle les noms de ses enfants. On ne répond plus, plus d'enfants dans la plaine. Elle prépare le repas d'échassier et de riz. Plus personne pour manger. La plaine est vide. On n'est plus là. »³²

La construction paratactique est de nature à créer des ambiguïtés : « plus personne pour manger » signifie-t-il aussi « plus personne à manger » ? Le vampirisme colonial n'est-il pas à associer à la mère vampire, dont seule la fuite ou la mort permet d'échapper à l'étreinte ? Plus sûrement, la confusion ou plutôt la superposition rétroactive entre les enfants de la plaine et les enfants de la mère est totale. Et comme les mères des enfants de la plaine ne

³¹ Duras Marguerite, *L'Amant*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 35.

³² *L'Éden Cinéma*, p. 40-41.

prenaient souci de leurs nourrissons que pour les nourrir, la mère de Suzanne et Joseph n'a de cesse que ses rejetons aient le ventre plein. Or justement la formule que nous avons utilisée dans le titre de cet article « les enfants maigres et jaunes » n'appartient paradoxalement pas aux enfants orientaux de la plaine mais désigne directement Marguerite et Paul dans le texte bouleversant paru en 1976 dans la revue « Sorcières ». Duras s'y met en scène avec son frère cadet, tous deux associés dans la désobéissance et incapables de recevoir de Mme Donnadieu une éducation à la française :

« ... C'était pendant qu'elle faisait la sieste qu'on volait les mangues. Pour elle, les mangues, certaines mangues –trop vertes- étaient mortelles [...] : c'était la reine, pourvoyeuse de nourriture, d'amour, incontestée. Mais pour les mangues, non, elle était moins forte, et on désobéit [...] »³³

Ils vivent en étrangers à leur propre culture et à leur mère nourricière, assoiffés de la même mangue qui jaunit leur teint et fait mourir du choléra les enfants affamés et rachitiques de la plaine.³⁴ Car cette maigreur, elle était déjà incluse dans *Un barrage...* mais associée aux indigènes par collocation : il y avait les chiens maigres et hauts sur pattes, le lait trop maigre de leurs misérables mères ou leur petit cou maigre sur lequel l'eau de pluie faisait des traînées de crasse.

Dans *Outside*, ce sera le jus des mangues qui coule sur Marguerite et Paul, et dont la mère constate les dégâts à un réveil de sieste : « [...] et lorsqu'elle nous retrouve après la sieste, dégoulinants du jus poisseux, elle nous bat. Mais on recommence. »³⁵ Or pour Duras ce sont ces « mangues désobéies » qui seules expliqueraient leur teint et sa proximité avec celui des Annamites : « Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battus ensemble : sales petits Annamites, elle dit. »³⁶

Loin de toute vérité scientifique, cette « nourriture qui jaunit la peau » comme « le soleil qui bride les yeux » ou détruit le visage dans *L'Amant*, cette mangue pas assez mûre qui assassine par le choléra les enfants de la plaine, elle est aussi donnée à titre comparatif dans *Un barrage...* pour décrire le hâle des enfants de la forêt : « complètement nus et enduits de safran des pieds à la tête, ils avaient la couleur et la lisseur des jeunes mangues. »³⁷

³³ Duras Marguerite, *Outside*, Paris, [Albin Michel, 1981], POL [1984], coll. Folio, 1996, p. 347.

³⁴ On se rappelle néanmoins de la différence que Duras fait dans l'ouverture de *L'Amant* : « Les enfants-vieillards de la faim endémique, oui, mais nous, non, nous n'avions pas faim, nous avions un boy et nous mangions, parfois, il est vrai des saloperies, des échassiers, des petits caïmans, mais ces saloperies étaient cuites par un boy et servies par lui et parfois aussi nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger. » (p. 12-13)

³⁵ *Outside*, p. 347.

³⁶ *Outside*, p. 347.

³⁷ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 128.

Ainsi la vision de la triade qu'offre le texte de 1976 n'est plus du tout celle de 1950. Les « mangues désobéies » permettent le sevrage comme le montrent dans une phrase morcelée les derniers mots : « Nous, on dévore, sourds, sevrés. »³⁸ En fusionnant, contextuellement, avec les enfants de la plaine³⁹, en fusionnant ici avec les autochtones de Vin Long, Paul et Marguerite se mettent en opposition avec leur mère :

*« Je dois avoir huit ans. Je la regarde le soir, dans la chambre, elle est en chemise, elle marche dans la maison, je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente : ça pèse plus lourd, c'est plus volumineux, et cette couleur rose de la chair. »*⁴⁰

Dans la suite du texte, la lourdeur de la mère continue d'établir le divorce entre la génitrice française et cette fratrie délibérément étrangère (« Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi »⁴¹), le rose devient rouge : « Et nous, toi et moi, dans la pénombre de la salle à manger coloniale, on la regarde qui crie et pleure, ce corps abondant rose et rouge, cette santé rouge, comment est-elle notre mère, comment est-ce possible, mère de nous, nous si maigres, de peau jaune [...] »⁴² Cette fratrie siamoise hantera le souvenir de Marguerite Duras et modèlera le portrait et le comportement des régulières jeunes filles de ses premières œuvres : « La jeune fille appartient 'corps et âme' à la fratrie. »⁴³ Que l'on pense à la Françoise de *La Vie tranquille* (1944) qui vénère son jeune frère Nicolas et précipite sa mort.

Alors nous émettons cette hypothèse que la mort puante des enfants de la plaine dans *Un barrage...*, enjeu polémique du roman engagé, morceau de bravoure qui mêle l'ironie au lyrisme, devrait peut-être se lire à la lumière des événements biographiques. Après 1942, après la mort de Paul à Saigon, auquel Duras ne pourra pas rendre les derniers hommages, un filtre (philtre d'amour et de culpabilité) se pose sur l'enfance et l'adolescence indochinoises et tout s'y trouve entaché par la mort, même les jeux et les plaisirs des enfants vietnamiens que Duras a pourtant partagés dans la vitalité de sa quinzième année. C'est ce que nous dit cet extrait de *L'Amant* :

« Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise [décembre 1942]. Tout s'est terminé ce jour-là. Je ne lui ai plus jamais posé de questions sur notre enfance, sur elle. Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon

³⁸ *Outside*, p. 350.

³⁹ Nous n'oublions pas qu'à d'autres endroits et notamment à la fin de *L'Eden Cinéma* Joseph assume son extranéité par rapport aux indigènes.

⁴⁰ *Outside*, p. 347-348.

⁴¹ *Outside*, p. 348.

⁴² *Outside*, p. 348.

⁴³ Moccoelin Isabelle, « Jeunes filles de Duras entre prosopographie et éthopée », Pierluigi Ligas (dir.), *(D)écrire, dit-elle*, Vérone, éd. Qui edit, 2008, p. 196.

*frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup. Ils ne m'importent plus. Je ne sais plus rien d'eux après ce jour. »*⁴⁴

Mais on pourrait plutôt illustrer cette idée d'une espèce de confusion mentale entre la fratrie et les enfants de la plaine, voués à partir du point de rupture que représente la mort de Paul à une commune extinction, avec l'allusion autobiographique au passé indochinois qui vient gratuitement faire une incision dans une œuvre fictive comme *Les Petits Chevaux de Tarquinia* en 1953 :

*« Il revint à la mémoire de Sara d'autres pêcheurs qui, dans des fleuves gris, aux embouchures marécageuses, résonnantes de singes, jetaient leurs filets de la même façon sereine, parfaite. Il lui suffisait d'un peu d'attention et elle entendait encore les piailllements des singes dans les palétuviers, mêlés à la rumeur de la mer et aux grincements des palmiers dénudés par le vent. Ils étaient tous les deux, le frère et elle, Sara, dans le fond de la barque, à chasser les sarcelles. Le frère était mort. [...] L'homme ramena encore une fois quelques poissons. Le frère était mort, et avec lui, l'enfance de Sara. Il devait en être toujours ainsi, et dans tous les cas, désirait croire, ce jour-là, Sara. »*⁴⁵

Le décès de Paulo et la fraternité brisée ajoutent donc une mort psychique à celle, politique, des enfants de la plaine.

⁴⁴ *L'Amant*, p. 37.

⁴⁵ *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953, coll. « Folio », p. 54.